

Schriftenreihe des  
Käte Hamburger Kollegs  
»Recht als Kultur«

Herausgegeben von Werner Gephart

Band 17

*Laurent de Sutter*

# Poétique de la police



VITTORIO KLOSTERMANN  
Frankfurt am Main · 2017



recht als kultur

käte hamburger kolleg  
law as culture  
center for advanced study

## Remerciements

Le présent ouvrage a été conçu, et rédigé, à l'occasion d'une résidence d'un an, comme *Senior Fellow*, auprès du Käte Hamburger Kolleg «Recht als Kultur» de l'université de Bonn. Je tiens à remercier Werner Gephart, directeur du Kolleg, pour son accueil et sa générosité ; Raja Sakrani, coordinatrice de la recherche, pour son amitié et ses échanges ; les chercheurs du Kolleg pour leur disponibilité et leur gentillesse, en particulier Nina Detloff, Stefan Finger, Daniel Witte et Katja Spranz. Je tiens aussi à remercier les autres *Fellows* qui ont partagé leur savoir et leur temps avec moi pendant mon séjour à Bonn, en particulier Angela Condello, Enrico Terrone, et Patricia Branco. Je remercie enfin Peter Goodrich de m'avoir poussé à m'y rendre, ainsi que Maurizio Ferraris de m'avoir fait l'amitié de m'y solliciter à plusieurs reprises.

\*

Pour leur aide, leur soutien, leurs commentaires, leur érudition, ou, ce qui est bien plus important encore, pour avoir partagé ma vie pendant la rédaction de ce livre, je remercie aussi Sara Amari, Clément Arbrun, Philippe Baudouin, Marguerite Ferry, Line Hjorth, Geraldine Jacques, Aurélien Lemant, Camille Louis, Ysaline Parisis, Rémy Russotto, Nicolas Tellop, Pacôme Thiellement et Marion Zilio.

La rédaction de cet ouvrage a bénéficié d'une bourse d'écriture du Service de la Promotion des Lettres de la Communauté Wallonie-Bruxelles.

Livre coédité avec les éditions Rouge Profond (Aix-en-Provence)  
dans la collection «Débords» dirigée par Guy Astic.

Bibliographische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der  
Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Daten  
sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

1. Auflage 2017

© Vittorio Klostermann GmbH · Frankfurt am Main · 2017

Alle Rechte vorbehalten, insbesondere die des Nachdrucks und der  
Übersetzung. Ohne Genehmigung des Verlages ist es nicht gestattet,  
dieses Werk oder Teile in einem photomechanischen oder sonstigen  
Reproduktionsverfahren oder unter Verwendung elektronischer Systeme  
zu verarbeiten, zu vervielfältigen und zu verbreiten.

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier  ISO 9706

Satz: post scriptum, [www.post-scriptum.biz](http://www.post-scriptum.biz)

Umschlaggestaltung: Jörgen Rumberg, Bonn

Umschlagabbildung: Werner Gephart, Der Kommissar geht um ...  
(Pastell-Collage, 2016).

Druck und Bindung: docupoint GmbH, Barleben

Printed in Germany

ISSN 2193-2964

ISBN 978-3-465-04303-4

Werner Gephart

## Vorwort des Herausgebers der Schriftenreihe »Recht als Kultur«

Von Beginn an haben wir im Käte Hamburger Kolleg »Recht als Kultur« das Credo verfolgt, einer möglichst großen Vielfalt von Sprachen Raum zu geben: den unterschiedlichen Dialekten des Rechts, die sich im Rheinland anders anhören als in Bayern oder in Bremen, wo ein Staatsanwalt, Albert Hermann Post, einmal die ethnologische Jurisprudenz erfunden hat und dafür von Émile Durkheim gerühmt wurde.<sup>1</sup>

Aber auch die Metasprachen zum Recht waren uns derart wichtig, dass wir ihre Interpreten im Kolleg jeweils in ihrer Muttersprache zu adressieren suchten, zumindest in den Begrüßungsformeln, die den Respekt gegenüber dem Anderen, dem Gast, der wir auch selbst sein könnten, zum Ausdruck bringen.

Wir haben uns auch an Übersetzungen gewagt: José Garcías Meisterwerk *The Eyes of Justice*<sup>2</sup> ist ursprünglich auf Spanisch verfasst; derart subtile Kenntnisse des Spanischen können wir aber nicht von jedem erwarten, und vermutlich ginge vieles verloren, wenn wir dieser Übersetzungspflicht nicht nachgekommen wären. Darüber hinaus haben wir soeben den Band von Joachim Savelsberg als *Repräsentationen von Massengewalt*<sup>3</sup> auf Deutsch publiziert, weil wir seiner Analyse eine größere Aufmerksamkeit auch im deutschen Sprachraum verschaffen möchten. Der spezielle Fall der Übersetzung einer eigenen Arbeit ins Englische – *Law, Culture, and Society*<sup>4</sup> als Einführung in Webers Schriften zum Recht – mutet besonders merkwürdig an, da wir schon bei der Übersetzung Weber'scher Begriffe ins Französische, wie es Grossein<sup>5</sup> in bewundernswerter Hartnäckigkeit betreibt,

<sup>1</sup> Vgl. Émile Durkheim: La science positive de la morale en Allemagne, in: Revue philosophique, 24, 1887, S. 33–58, 113–142, 275–284.

<sup>2</sup> Vgl. José M. González García: The Eyes of Justice. Blindfolds and Farsightedness, Vision and Blindness in the Aesthetics of the Law, Frankfurt am Main 2017 (Bd. 13 der Schriftenreihe »Recht als Kultur«).

<sup>3</sup> Joachim Savelsberg: Repräsentationen von Massengewalt. Strafrechtliche, humanitäre, diplomatische und journalistische Perspektiven auf den Darfurkonflikt, Frankfurt am Main 2017 (Bd. 16 der Schriftenreihe »Recht als Kultur«). Hierbei handelt es sich um eine Übersetzung von Savelsberg: Representing Mass Violence. Conflicting Responses to Human Rights Violations in Darfur, Oakland 2015.

<sup>4</sup> Werner Gephart: Law, Culture, and Society. Max Weber's Comparative Cultural Sociology of Law, Frankfurt am Main 2015 (Bd. 7 der Schriftenreihe »Recht als Kultur«).

<sup>5</sup> Max Weber: Concepts fondamentaux de sociologie. Édition et trad. de l'allemand par Jean-

immer wieder die Grenzen der Übersetzbarkeit deutlich vor Augen geführt bekommen: »Einverständnis«, »Gemeinsamkeitsglaube«, »Gemeindereligiosität«, gar die Grundbegriffe der Handlungslehre werden im Zuge ihrer Übersetzung dermaßen verzerrt oder gar komisch, dass man es am liebsten drangeben möchte. Daher war die Einleitung zu meiner Weber-Version auch, verräterisch genug, als »Embarrassed in translation« überschrieben. Nur: was sollen wir tun? Sollen wir auf den Partikularismen der Sprachen insistieren und darauf verzichten, uns denjenigen gegenüber verständlich zu machen, denen die Gnade des jeweiligen Spracherwerbs nicht zuteilwurde?

Es gibt aber auch eindeutige Übersetzungsverbote. Heilige Schriften zum Beispiel entziehen sich der Übersetzung, wie die Koranübersetzer erfahren mussten<sup>6</sup>, oder aber auch die Übersetzer der Bibel in England<sup>7</sup>!

Die hier von Jan Suntrup so trefflich eingeleitete Studie von Laurent de Sutter würde freilich völlig ihren Charme verlieren, wenn man sie ins Deutsche übersetzt hätte. Daher haben wir uns dafür entschieden, ihr einen kleinen Leitfaden für eine leichtere Orientierung zur Hand zu geben, aber im Übrigen die Form als ein Beispiel auch von Rechtsästhetik zu respektieren! Und so freuen wir uns darüber, diesen eleganten Text, die provokative Analyse der Polizei als Poetik, gleichwohl nicht als Poesie, sondern als eine kulturwissenschaftliche Analyse von Recht zu lesen, dessen Durchsetzungsfunktion sich am Ende in den Institutionen polizeylicher Gewaltsamkeit manifestiert.

Unseren Lesern wünschen wir das allergrößte Lesevergnügen auf der Grenzlinie zwischen Filmanalyse, Cineastik und kulturwissenschaftlicher Rechtsforschung, in der wunderbaren Mischung aus kriminalistischem *suspense* und subkutaner Gelehrsamkeit!

Bonn, im Dezember 2016

Pierre Grossein. Paris 2016. Vgl. auch das Lexikon von Richard Swedberg/Ola Agevall: *The Max Weber Dictionary. Key Words and Central Concepts*, 2nd edition, Stanford 2016.

<sup>6</sup> Im Sudan wurde Mahmoud Mohammed Taha für dieses Delikt im Jahre 1985 hingerichtet!

<sup>7</sup> Der Kirchenreformer John Wyclif wurde auch wegen seiner Bibelübersetzung postum als Ketzer verurteilt.

Jan Christoph Suntrup

## Zur Kritik der Gewalt – Laurent de Sutters Analyse der Polizeiuordnungen

Es gehört zur feinen Ironie der hier vorliegenden essayistischen Beobachtungen Laurent de Sutters, dass sie, sorgsam untergliedert in isomorphe Kapitel, in Paragraphenform daherkommen, enthält diese eigene Ästhetik doch zwangsläufig Reminiszenzen an kantische Systembildung sowie juristische Ordnungsliebe. Doch die Reflexionen des Autors unterlaufen von Beginn an diese oberflächlichen Erwartungen, was sich für die Leser dieses Buches als großer Gewinn erweist. Zum einen wird die vermeintliche Ordnung des Rechts mit zum Teil beinahe anarchistischer Lust sorgsam negiert und dekonstruiert. Zum anderen wird den Lesern hier keine trockene rechtstheoretische oder rechtsphilosophische Abhandlung vorgesetzt, sondern ein bewegtes, die Theorie nicht scheuendes Nachdenken über *law in action* – oder vielmehr *law and order in action*, stehen doch in der *Poétique de la police* die Exekutoren des Gesetzes im Mittelpunkt. Indem de Sutter sich dem faszinierenden Genre des Polizeifilmes zuwendet, greift er die kulturwissenschaftliche Forderung auf, bei der Suche nach der Wirklichkeit des Rechts seine symbolischen Repräsentationen nicht auszublenden, sondern sie als konstitutiven Bestandteil der sozialen Rechtsgeltung ernst zu nehmen. Die Bilder und die Erzählungen des Rechts entfalten ihre eigene normative Kraft, die natürlich keine mimetische ist:

« Un film ou un roman n'est jamais la simple représentation du monde, ou la simple narration d'une histoire; il est surtout ce qui se faufile dans cette représentation et cette narration pour la démentir, la perturber ou l'inquiéter. » (§ 5)

In manchen Fällen wirkt der ästhetische Modus des Films selbst an einer emanzipatorischen Neuaufteilung der sinnlichen Welt mit – an einem neuen *partage du sensible*, den de Sutter mit Jacques Rancière als politisches Aufbrechen »polizeilicher«, also sozial festgefahrener Strukturen nimmt, in denen bestimmte Teile der Gesellschaft gar nicht sichtbar, ohne Stimme sind (Kapitel 8). Wenn nun der Filmanalytiker de Sutter die Bedeutung von zum Kulturgut gewordenen Helden oder Anti-Helden wie Inspektor Callahan, besser bekannt als *Dirty Harry*, seziiert oder uns in die nur Cineasten vertraute »Unterwelt« des Polizeifilmgenres einführt, dann sind wir Zeuge einer Narration zweiter Ordnung, die zuallererst ein großer Lesegenuss ist. Die *Poétique de la police* nimmt mitunter selbst poeti-

sche Züge an; aber sie möchte natürlich weitaus mehr, nämlich nach der *poiesis*, also dem gestalterischen Prinzip der Polizei suchen – und hier führt der Autor vor, warum es verfehlt wäre, die Polizei als reinen Garanten von *law and order* zu verstehen. Diese wirkt häufig an der Suspension des Rechts genauso mit wie an der Korruption ihrer eigenen Ordnung, die, wie de Sutter beispielhaft anhand der Vergangenheit des LAPD illustriert, Ausdruck einer eigenen Form der »Entdifferenzierungskultur« ist, in der die Grenzen von Recht, Politik, Polizei und Ökonomie fließend werden – eine korruptive Kraft, die de Sutter mit Gilles Deleuze als transzendentes, gleichsam theologisches Prinzip begreift (§ 54); und die somit auch keine Anomalie darstelle, sondern konstitutiv für die Ordnung der Polizei selbst sei:

« Il ne fallait pas s'étonner de ce que ce fussent les *gardiens de l'ordre*, à savoir les policiers, qui fussent le plus touchés par cette corruption : être corrompu n'était après tout que la condition nécessaire et suffisante de la satisfaction des exigences de l'ordre en question. C'étaient les flics corrompus qui remplissaient le mieux la mission qui leur était confiée, puisque l'ordre lui-même n'existait que par la corruption qui en constituait le principe ». (§ 57)

Es sind solche Formen der Grenzziehung und Entgrenzung, die der Autor den popkulturellen Inszenierungen der Polizei abliest. Besonders sensibel zeigt er sich bei den Subjektivierungseffekten des Polizeialltags, die weit darüber hinausgehen, soziale Hierarchien festlegen:

« Être interpellé en sujet par un policier, c'est être interpellé dans le défaut que l'on présente par rapport à ce qui serait un sujet plein, entier, digne de ce nom – une sorte de *surjet*, de sujet au-delà de tout assujettissement et de toute interpellation. » (§ 57)

Aber auch diese Ordnung erweist sich als instabil. Im chinesischen Thriller *Infernal Affairs* von Andrew Lau und Alan Mak wird die Suche nach der Essenz eines *cops* als ironische Parabel vorexerziert: Ein Polizist dringt als Undercover-Agent in die Unterwelt eines Verbrecherclans ein, während die Gegenseite eigene Leute über die Polizeischule ins System der Verbrechensbekämpfung einschleust. Als beide Seiten der Infiltrierung gewahr werden, werden die besten Leute auf den unbekanntem Verräter angesetzt, nämlich die jeweiligen Spione selbst, die somit zur Selbstentlarvung gezwungen wären – ein faszinierendes Schauspiel der Identitätskonstruktion, das vor Augen führt, wie die Polizei bisweilen ununterscheidbar von ihrem Anderen wird (§ 94–96). In zynischen Visualisierungen wie Maurice Pialats *Police* wird diese »Egalität« zum ernüchternden und denunziatorischen Grundprinzip: Verbrecher und ihre Bekämpfer eint »une égalité par le bas – une égalité dans la pourriture, la vénalité, la méchanceté ou la bêtise« (§ 27).

Ein roter Faden des Buches ist, dass der Autor seine eigene *French Connection* aus Deleuze, Derrida, Rancière und anderen auf das Recht und die vermeintli-

chen Gesetzeshüter der Polizei loslässt – nicht zuletzt wenn er (in Kapitel 6) den faktenbasierten Kriminalfilm *The French Connection*, der die aus dem Ruder laufende, weil gesetzliche Vorschriften missachtende Zerschlagung eines Drogenrings zum Thema hat, als stellvertretende Repräsentation der schwierigen Relation von Recht und Gerechtigkeit begreift, eine Relation, deren Aporien Derrida in seinem Vortrag *Force de loi* an der Cardozo Law School aufzuzeigen versucht hatte. Wenn die Rechtsanwendung strukturell immer Elemente der Gewalt und Ungerechtigkeit in sich trägt (eine Position übrigens, die nicht erst durch eine dekonstruktive Lesart aufgekommen ist, sondern ein fixes Motiv aller Rechtskritik seit Platon ist), dann kann gerade auch die Polizei dieser Aporie nicht entgehen, sondern verstrickt sich in ihrem Handeln zwangsläufig in Widersprüche. Nur erhält sich im schmutzigen Alltag der Polizeiarbeit keine utopisch angehauchte Hoffnung auf eine *justice-à-venir*; sondern es scheinen verschiedene Arten der Aporiebewältigung auf, die längst in eine cineastische Idealtypenbildung eingemündet sind: der zynische, korrupte Polizist, der an der Realität zerbrechende, idealistische Ermittler, der heroische und unbeirrbar Einzelgänger, der sein eigenes überpositives Gesetz zugrundelegt, um der Gerechtigkeit den Weg zu bahnen etc. Die wechselnde Konjunktur solcher Typenbildung oder auch die Hinterfragung von Klischees, die der Autor gerade in den Kriminalserien amerikanischer Provenienz in den letzten Jahren erkennt (man denke an den revolutionären Status von *The Wire* über das kriminelle und polizeiliche Milieu in Baltimore; vgl. § 106), dürften viel darüber aussagen, welches Rechtsbewusstsein, welche gesellschaftlichen Vorstellungen von *law and order* zu einer bestimmten Zeit dominieren, ohne, wie de Sutter wiederholt warnt, im Medium des Films ein Spiegelbild der Wirklichkeit zu sehen. Der Appell an die Realität gerät bei ihm unter einen prinzipiellen Ideologieverdacht: »tout appel à la réalité est un appel à l'autorité«, et toute autorité l'autorité de quelqu'un, pour quelqu'un, et sur quelqu'un, qu'on soit flic ou non.«

Man tritt dem Autor wohl nicht zu nahe, wenn man in diesem eigenen Appell nicht nur ein filmtheoretisches oder epistemologisches Postulat erkennt, sondern eine ethische Grundüberzeugung wittert. Inwiefern sich der Leser davon leiten lässt, bleibt ihm überlassen. Dieses Buch macht aber in jedem Fall große Lust, alte Filmklassiker mit anderen Augen zu sehen, andere überhaupt erst zu entdecken und dabei nicht zuletzt die dunklen und irritierenden Bilder und Narrationen des Rechts und seiner institutionalisierten Hüter aufzunehmen, um unser abstraktes Wissen über das Recht mit ihnen zu konfrontieren.





Prologue  
LAPD Blues Revisited

## § 1

## L'affaire Mabel Monohan

La nuit était tombée sur Burbank. C'était une nuit épaisse et profonde, comme il était possible de n'en trouver qu'en Californie, dans l'une de ces banlieues résidentielles où rien ne se passait jamais, et où les lampadaires parvenaient avec peine à donner l'illusion de l'éclairage. Deux voitures aux feux éteints venaient de se ranger le long du trottoir, face à la petite villa blanche d'un seul étage qui faisait le coin de South Orchard Street et Parkside Avenue – une maison qui, pour quelques minutes encore, était la propriété de Mabel Monohan. Un bruit avait couru, dans le milieu de la pègre : il se disait que, malgré son apparence modeste de veuve sans histoire, Mabel Monohan conservait, caché dans un coffre, un pactole considérable, confié à elle par son ex-beau-fils, Tutor Scherer. Scherer était un joueur qui passait beaucoup trop de temps à Las Vegas, et le fait qu'il conservait des relations amicales avec son ex-belle-mère, bien qu'il eût divorcé de la fille de celle-ci, avait suscité la suspicion de certains. En tout cas, la rumeur avait semblé assez convaincante à Emmett Perkins et Jack Santo, deux anciens détenus de la prison de Los Angeles, où ils l'avaient apprise, pour qu'ils décidassent de monter une petite opération destinée à alléger la vieille dame de son magot. Ils recrutèrent deux autres comparses, tandis que la petite amie de Perkins, Barbara Graham, une toxicomane dotée d'un passé de prostituée, était chargée de jouer le rôle de l'appât supposé faire ouvrir sa porte à Monohan – car la vieille était un peu paranoïaque. Tard, dans la nuit du 8 mars 1953, Graham sonna donc à l'entrée du 1718 Parkside Avenue ; la veuve entrouvrit sa porte à l'inconnue, et s'enquit des raisons du dérangement ; Graham lui raconta une histoire de voiture en panne, et de nécessité d'utiliser le téléphone. Lorsque Monohan finit par déverrouiller la porte pour de bon, convaincue par le récit de Graham, les quatre hommes, restés dans l'ombre, s'engouffrèrent derrière leur appât, et s'assurèrent de la vieille dame, qu'ils menacèrent de leur arme à feu. Les faits qui se déroulèrent dans la maison ne seront jamais clairs, mais il semblerait que la veuve ait été peu coopérative ; elle refusa de remettre ses valeurs et ses bijoux à la bande qui la menaçait, ce qui suscita la nervosité de plusieurs de ses membres. Quelqu'un la frappa à l'occiput avec la crosse d'un revolver, brisant son crâne à moitié, puis, afin que ses plaintes fussent étouffées, lui bâillonna la bouche de manière si serrée qu'elle finît par s'étouffer dans le bâillon – après quoi, la maison fut retournée en tous sens, sans résultat.

## § 2

## Mort et destin

Un peu plus de trois semaines après la découverte du corps sans vie de la vieille dame, la police de Burbank procéda à l'arrestation de cinq hommes plus ou moins liés au parcours de Tutor Scherer, parmi lesquels l'un des membres de la bande de Perkins. Il s'agissait de Baxter Shorter, un criminel dont le casier judiciaire couvrait une période de vingt-cinq ans, et qui avait été engagé pour le casse à cause de ses compétences de forceur de coffre-fort – compétences qu'il n'eut pas l'opportunité de mettre en œuvre le soir des faits. Peu après le meurtre, Shorter avait tenté de prévenir les autorités ; il avait appelé les urgences pour signaler qu'une ambulance devait être envoyée dans Parkside Avenue, mais en oubliant de préciser qu'il s'agissait de celle de Burbank, et non de Los Angeles. Lorsqu'il fut arrêté, le 24 mars, il comprit que la situation avait empiré au point où il risquait désormais de finir dans la chambre à gaz de la prison de San Quentin ; bien que les flics ne disposassent d'aucun élément permettant de l'incriminer, il décida de parler. Hélas pour lui, la nouvelle de sa participation à l'enquête parvint aux oreilles de Perkins et Santo, qui décidèrent qu'il valait mieux qu'il évitât d'aller répéter devant un tribunal ce qu'il avait déclaré à la police – et que la meilleure façon de s'en garantir était de le faire taire pour toujours. S'ils n'avaient pas pris cette décision, peut-être auraient-ils fini par passer entre les mailles du filet de l'enquête sur le meurtre de Monohan ; il faut croire que c'est toujours la précaution en trop, le supplément de paranoïa, qui finit par sceller un destin. La voiture avec laquelle Perkins et Santo enlevèrent Shorter avant de l'abattre fut retrouvée devant un appartement du 5124 Imperial Boulevard, où, après un assaut en règle, les forces de police mirent la main sur les deux hommes – ainsi que sur Graham. Le 3 juin, ils furent tous trois inculpés du meurtre de la veuve : le jury réuni par le tribunal du *county* les déclara coupables, et les condamna à la peine de mort ; ils furent exécutés le 2 juin 1955, suivant le protocole scrupuleux qui effrayait tant Shorter. Le seul à en réchapper fut le dernier membre de la bande, John True, qui, ainsi qu'avait tenté de le faire Shorter, offrit de fournir aux enquêteurs les preuves qui leur manquaient en vue de blinder leur dossier, en contrepartie de sa liberté. À l'entendre, il était l'unique membre du groupe à avoir essayé d'empêcher le meurtre – tandis que Graham fut celle qui poussa Perkins à administrer le coup de crosse fatal à la vieille dame, histoire de la faire taire ; rien n'était moins sûr, mais sa version fut retenue.

## § 3

## Je veux vivre !

Le 18 novembre 1958, trois ans et demi après l'exécution de Graham, Perkins et Santo à San Quentin, un nouveau film sortait sur les écrans des cinémas américains – un film signé par Robert Wise, et dont le titre original était : *I Want to Live !* Après de nombreuses séries B plus ou moins réussies, *I Want To Live !* comptait parmi les premiers longs métrages majeurs de Wise – malgré une prestigieuse carrière de monteur, qui l'avait vu, entre autres choses, assister Orson Welles sur *Citizen Kane* ou *La Splendeur des Amberson*. S'il était plus ambitieux que certains de ses films précédents, *I Want to Live !* portait tout de même sa marque : celle d'un réalisateur soucieux de rendre à l'humanité un peu de dignité, et à la réalité sa primauté, au sein d'une industrie consacrée au rêve<sup>1</sup>. L'histoire du film était simple, presque formulaire : elle racontait le procès et l'exécution de Graham, d'après la correspondance laissée par celle-ci après sa mort, ainsi que les récits qu'en avait tirés le journaliste Edward S. Montgomery, qui couvrit l'événement. Dans le film de Wise, Montgomery (incarné par Simon Oakland) participait tout d'abord à la curée médiatique qui se déployait à l'encontre de Graham (jouée par Susan Hayward), malgré l'avis du psychiatre expert auprès du tribunal, Carl Palmberg (Theodore Bikel). Celui-ci était persuadé que l'enquête policière et judiciaire avait omis de prendre en considération un certain nombre d'éléments psychologiques qui, tous, indiquaient que Graham ne pouvait avoir été partie prenante du meurtre qui lui était reproché. Selon lui, il fallait blâmer le contexte familial désastreux dans lequel elle avait grandi, ainsi qu'une rencontre malheureuse avec l'homme qu'il ne fallait pas, de l'avoir conduite à la drogue et à la prostitution ; le mal ne venait pas d'elle, mais de l'origine sociale qui était la sienne. À force de persuasion, il parvenait à renverser les préventions de Montgomery, lequel décidait, *in extremis*, d'entamer une contre-campagne de presse afin d'empêcher que la sentence à laquelle Graham avait été condamnée à cause de lui ne fût exécutée. Mais le mal était fait : la demande en grâce déposée par les avocats de la jeune femme auprès du gouverneur de la Californie avait été rejetée, et son exécution par gazage prit effet comme prévu, au grand désespoir des survivants. Il fallait le prévoir : cet étalage de sentiments mélodramatiques, et d'explications témoignant d'une grande *hauteur de vue*, valut à Wise une première nomination aux Oscars, comme meilleur réalisateur, et, à sa vedette, son seul Academy Award de meilleure actrice.

<sup>1</sup> Sur Robert Wise et *I Want to Live !*, cf. Danièle Grivel et Roland Lacourbe, *Robert Wise*, Paris, Edilig, 1985 ; Richard Keenan, *The Films of Robert Wise*, Lanham, Scarecrow Press, 2007.

## § 4

## Basé sur des faits réels

*I Want to Live!* s'ouvrait sur un carton signé par Montgomery – un carton qui insistait de manière lourde sur le fait que le journaliste avait un jour gagné le Prix Pulitzer, et soulignait combien l'histoire racontée dans le film était véridique. « Vous vous apprêtez à voir un RÉCIT FACTUEL, pouvait-on lire. Il est basé sur les articles que j'ai écrits, sur d'autres articles de journaux ou de magazines, sur des transcriptions d'audience, des correspondances juridiques comme privées, des rapports d'enquête et des entretiens privés – ainsi que les lettres de Barbara Graham. » Même s'il s'agissait d'une production hollywoodienne, *I Want to Live!* était présenté à son public comme un travail d'investigation, à mi-chemin entre le journalisme (dont Montgomery constituait l'incarnation par excellence) et la reconstitution historique, voire judiciaire. À la fin du film, un second carton, rédigé dans les mêmes termes que le premier, répétait la litanie des sources y figurant, et appuyait à nouveau le fait que les spectateurs « venaient de voir un RÉCIT FACTUEL », au lieu d'un divertissement ordinaire. *I Want to Live!* se voulait un document, une pièce à conviction nouvelle déposée devant le jury qui, quelques années auparavant, avait condamné Graham à la chambre à gaz – une pièce à conviction emportant avec elle un verdict inédit. Car la thèse que les scénaristes du film de Wise tentaient d'imposer, à travers le personnage de Palmberg, était que, au contraire de ce qu'avait établi l'enquête, emportant la conviction de la culpabilité de la jeune femme, celle-ci était innocente. La condamner constituait une erreur judiciaire d'autant plus terrible que ses conséquences ne pouvaient être inversées : une fois exécutée, la vie de Graham était perdue pour toujours – un gâchis de plus dans l'histoire de la peine de mort. L'opération était maligne : elle conférait au film un poids de sérieux dont il n'aurait sans doute pas bénéficié s'il avait mis en avant son essence fantaisiste, destinée à offrir une scène privilégiée à l'expression des compétences théâtrales de sa vedette féminine. Surtout, elle lui permettait de passer pour progressiste, à une époque où le combat contre la peine de mort opérerait un tournant critique aux États-Unis – progressiste à la mode humaniste qu'a toujours affectionnée l'Academy of Motion Picture Arts and Sciences. Ce rapport lâche au réalisme, s'il avait obtenu les effets escomptés, avait pourtant suscité le malaise de certains, dont Hayward elle-même, qui, dans une interview accordée à Robert Osborne, finit par admettre que, en ce qui la concernait, elle croyait bien Graham coupable<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> Sur toute cette histoire, cf. Kathleen A. Cairns, *Proof of Guilt. Barbara Graham and the Politics of Executing Women in America*, Lincoln, University of Nebraska Press, 2013.

## § 5

## James Ellroy dans les archives

Soixante-deux ans après le meurtre de la veuve Monohan, James Ellroy recevait plusieurs journalistes pour la promotion d'un nouveau livre – un livre un peu étrange, conçu en collaboration avec Glynn Martin, le directeur du musée de la Police de Los Angeles<sup>3</sup>. Il s'agissait d'un ensemble de photographies choisies parmi les dizaines de milliers que comptaient les archives du musée, auquel Ellroy avait adjoint une série de vignettes cruelles, au cours desquelles il décrivait par le menu les faits des affaires dont relevaient les clichés. Au départ, il était prévu que le livre offrirait à ses lecteurs une sorte d'aperçu historique des activités du Los Angeles Police Department – mais le dépouillement des réserves photographiques du musée avait conduit Ellroy et Martin à rétrécir le champ de leurs recherches. Devant la richesse du matériau, ils avaient décidé de privilégier une seule année, la plus extraordinaire et la plus sinistre, celle durant laquelle la nature des crimes qu'eut à connaître le LAPD présenta les traits les plus proches de l'imaginaire de l'écrivain. L'année en question était 1953 – l'année du meurtre de Mabel Monohan, auquel Ellroy consacrait le récit du volume (dont le titre, lapidaire, était *LAPD '53*) qui, ainsi qu'il l'expliqua à Kevin Perry, un journaliste de *Vice*, était son préféré parmi tous ceux qu'il avait récoltés<sup>4</sup>. À la question de savoir pourquoi il l'aimait tant, Ellroy répondit, avec une sorte de délectation sadique : « Son caractère vicieux. Une vieille dame de soixante-quatre ans qui se fait exploser la gueule à en crever pour cent mille dollars qui n'ont jamais existé. » Tout le contraire, en somme, de ce qu'avait tenté de mettre en scène Wise dans *I Want to Live!* – film que Ellroy qualifiait de « ridicule tire-larmes anti-peine de mort », dont on ne pouvait sauver guère davantage que la musique originale de Gerry Mulligan. Au réalisme pseudo-documentaire dont se targuait le film de Wise, l'écrivain opposait une autre forme de réalisme, plus proche de l'idée de trauma, d'événement violent, de rupture soudaine dans le tissu ordonné des fictions qui constituent le monde. Un film ou un roman n'est jamais la simple représentation du monde, ou la simple narration d'une histoire ; il est surtout ce qui se faufile dans cette représentation et cette narration pour la démentir, la perturber ou l'inquiéter. Et, aux yeux d'Ellroy, ce qui venait inquiéter le récit de la culpabilité ou de l'innocence de Graham était la dimension crapuleuse du meurtre auquel elle avait participé – une dimension que toutes les proclamations humanistes ne pouvaient qu'échouer à forclore.

<sup>3</sup> James Ellroy, Glynn Martin, *LAPD '53*, New York, Abrams, 2015.

<sup>4</sup> Cf. Kevin Perry, « On a discuté avec James Ellroy, le boss du polar », *Vice*, 27 mai 2015, <http://www.vice.com/fr/read/james-ellroy-interview>, pour cette citation et celles qui suivent.

## § 6

## Court éloge du manichéisme

*LAPD* '33 était un exercice de fascination, presque un exercice d'admiration ; il était la confession de foi d'un écrivain qui *aimait* le LAPD, et nourrissait une nostalgie ambiguë à l'égard de la période durant laquelle les événements narrés dans le livre avaient pris place. À la manière du sépia très contrasté des photographies rassemblées dans le livre, il s'agissait d'une époque où les choses étaient claires – une période où les positions respectives de chacun permettaient de tout expliquer. Les criminels étaient de vraies crapules tandis que les policiers, quelles qu'en eussent été les actions et les méthodes, étaient des héros ; il n'était pas besoin de s'interroger, comme dans le film de Wise, sur les motivations animant les uns et les autres. Pour Ellroy, Los Angeles, en 1953, se divisait encore entre ombres et lumières, entre une zone de secrets qui devaient rester dissimulés et un espace public où l'ordre se caractérisait avant tout par sa visibilité – la transparence d'une utopie suburbaine. Lorsque Perry demanda à Ellroy les raisons pour lesquelles il nourrissait une telle dilection à l'égard de la Californie des années Eisenhower, sa réponse fut sans ambages : « L. A. aujourd'hui est trop explicite » – c'est-à-dire qu'il n'y a plus d'ombre. L'ordre des places est si brouillé que même les perversions appartiennent désormais à l'espace public, à l'instar d'une publicité souriante pour un préservatif ; s'il y a encore des perversions, il n'y a plus de « zone de perversion » qui leur appartiendrait en propre. Pour Ellroy, ce qui faisait la grandeur positive de la police, ainsi que celle, négative, des crapules, était la possibilité d'un manichéisme absolu, dans lequel la structure des places occupées par chaque camp passait avant les actes concrets posés par ceux qui les composaient. C'était ce manichéisme que des films comme celui de Wise, ou bien des réflexions d'intellectuels ou des enquêtes de sociologues ou de journalistes fouille-merde, avaient réduit à néant, conduisant les États-Unis à l'état de ruine qui était désormais le leur. Pour pouvoir les redresser, il n'y avait plus qu'une solution : restaurer l'autorité – c'est-à-dire redonner à la police la place qu'elle n'aurait jamais dû perdre, et qu'incarna de manière *princeps* celui qui était le héros suprême de Ellroy, William H. Parker. Du temps où Parker était le chef du LAPD, la police avait de la gueule – et donc le crime avait de la gueule ; à présent que tout était devenu « trop explicite », la seule chose que l'on pût faire est de rêver à ce qu'il y eût un peu plus d'autorité, « toujours plus d'autorité ».



## § 7

## Les corruptibles

Au moment où Parker arriva à la tête du LAPD, en 1950, le service tout entier venait d'être flétri au terme d'une vaste enquête pour corruption portée devant le Grand Jury, et ayant mis en cause jusqu'à son prédécesseur, Clemence Horrall, ainsi que l'adjoint de ce dernier, Joe Reed<sup>5</sup>. Tout avait commencé par une banale tentative de hold-up à l'encontre du couple formé par une certaine Brenda Allen et un certain Elmer Jackson – tentative qui s'était soldée par la mort de l'agresseur, abattu d'un coup de revolver par Jackson. Le problème était que Allen était l'une des plus grandes maquerelles de Los Angeles, tandis que Jackson était sergent à la brigade des mœurs du LAPD ; cela faisait des années qu'ils entretenaient une relation, valant à Allen une protection policière lui permettant de vaquer à ses activités. Une fois que le lièvre fut levé, et l'affaire portée devant le Grand Jury, ce fut le début d'un immense déballage, qui révéla au public médusé l'ampleur de la collusion existant entre les services de police et les milieux criminels de la ville – quoi qu'en eût voulu Horrall. Même si celui-ci avait mis sur pieds, en 1946, un nouveau service anti-mafia, destiné à en finir avec la montée du crime organisé à Los Angeles, cela ne suffit pas à le sauver de la vindicte populaire lorsqu'il fut avéré qu'il se parjura devant le jury qui l'interrogeait. Le maire de la ville, Fletcher Bowron, le remplaça de manière temporaire par le général de Marine en retraite William Morton – avant de nommer Parker à la tête du Département, poste où il servit jusqu'à sa mort d'un arrêt cardiaque, en 1960. Parker n'était pas n'importe qui : entré dès 1927 au LAPD, il avait tout de même poursuivi des études de droit qui lui valurent un diplôme en 1930 ; durant la Seconde Guerre mondiale, ses exploits furent couronnés des plus grandes décorations américaines, françaises et italiennes. Au moment où il revint à Los Angeles, en 1945, il était une sorte de héros – mais, surtout, il avait appris de son passage par l'armée un certain nombre de techniques d'organisation et de communication qu'il n'oublia plus. La corruption qui gangrénait le Département n'était pas qu'une question de personnes ; c'était sa structure, beaucoup trop perméable aux sollicitations extérieures (entre autres politiques), qui était à l'origine de la situation ayant abouti à sa nomination. En choisissant Parker, Bowron, qui n'avait jamais caché son désir de voir le LAPD être réformé en profondeur, savait ce qu'il faisait : après des années de laisser-aller, le temps de la discipline était venu.

<sup>5</sup> Pour un portrait du LAPD de cette époque, cf. John Buntin, *L. A. Noir. The Struggle for the Soul of America's Most Seductive City*, New York, Broadway, 2010. Pour un premier travail sérieux de biographie de Parker, et d'analyse de son héritage, cf. Sarah Alisa Kramer, *William H. Parker and the Thin Blue Line. Politics, Public Relations and Policing in Postwar Los Angeles*, thèse de doctorat, American University, 2007.

## § 8

## Introduction à la doctrine Parker

Dès lors que les problèmes de corruption qui avaient minés le LAPD provenaient de la collusion existant entre policiers, politiciens, criminels et grands patrons, il fallait faire en sorte que celui-ci se repliât sur lui-même – de même qu’il fallait en changer l’image publique. D’un côté, Parker poursuivit donc la politique de communication initiée par Horrall et accorda son soutien à l’émission de radio (puis de télévision) *Dragnet*, consacrée aux aventures fictionnelles d’un sergent du Département. Dès le début, *Dragnet* se présenta à son public comme étant une émission qui à la fois bénéficiait du soutien du LAPD, et prétendait en décrire de manière réaliste la vie quotidienne, ainsi que, à travers les enquêtes du sergent Joe Friday, celle de ses agents. Parmi les nombreuses marques de réalisme affichées par le *show*, une était particulièrement morbide : l’énumération, à la fin de chaque épisode, des officiers de police morts en service, dont les noms étaient scandés sur fond de musique d’orgue du meilleur sinistre. Le succès de la série radiophonique fut considérable et conduisit à la production d’émissions télévisées, puis de films de cinéma, dont des *remakes* et *reboots* continuent à sortir aujourd’hui, sans retrouver pourtant l’audience du passé. *Dragnet* contribua de manière décisive à la transformation de la perception que le public avait de l’activité policière : c’était la raison pour laquelle Horrall lui avait conféré son support, et que Parker, ensuite, l’avait renouvelée. Pour celui-ci, construire une image positive de la police devait passer par les nouveaux médias populaires que le développement technologique avait permis de concevoir : au-delà des journaux et des magazines, c’était à la radio, à la télévision et au cinéma qu’il fallait désormais s’adresser. Joe Friday, dont l’acteur et producteur Jack Webb fut longtemps la voix, puis le visage, constituait de ce point de vue un ambassadeur extraordinaire – une figure aussi banale, quotidienne, familière, et rassurante que n’importe qui. Grâce à lui, l’activité de policier perdait sa dimension nocturne et un peu fantastique pour retrouver un terrain commun à celui de tous les Américains : celui d’un *travail*, aussi ordinaire et aussi extraordinaire, aussi exaltant et aussi ennuyeux qu’un autre. Que cela fût faux, et que, malgré ses proclamations de réalisme (illustrées par la voix d’ouverture annonçant que ce qui allait être raconté était vrai), *Dragnet* ne fût rien d’autre qu’une pure construction commerciale n’y changea rien : cela marchait – et c’était tout ce qui comptait pour Parker<sup>6</sup>.

<sup>6</sup> Sur *Dragnet*, cf. Michael J. Hayde, *My Name’s Friday. The Unauthorized but True Story of Dragnet and the Films of Jack Webb*, Nashville, Cumberland House, 2001.

## § 9

## Une leçon de police militaire

Il en alla de même lorsqu'il s'agit pour lui de s'attaquer aux liens trop étroits qui rapprochaient pouvoir politique, pouvoir économique, pouvoir criminel et pouvoir de police, dans le Los Angeles des années 1950 – ou plutôt, il en alla à *peu près* de même. Ce qu'accomplit Parker lors des premières années de son mandat s'inspira de ce qu'il avait vécu durant la guerre, et de la manière dont l'armée, en se constituant comme un corps véritable, avait réussi à se prémunir de tout ce qui affectait désormais la police. Il réforma donc les écoles de police, standardisa les méthodes d'investigation, introduisit dans le *curriculum* policier des techniques de maintien de l'ordre héritées du monde militaire, et se rapprocha de l'administration pour mieux s'éloigner des représentants élus. Cela contribua à faire du LAPD une force de police conforme aux idéaux de modernité et d'efficacité qui étaient ceux de l'Amérique de l'après-guerre – une force mobile, aux effectifs réduits, susceptible d'intervenir partout en un temps record. La figure du policier de patrouille attaché à son quartier avait disparu ; désormais, le policier devait circuler en voiture plutôt qu'à pieds, et ses liens avec une zone familière devait être brisés, afin d'éviter les tentatives de corruption. Le concept qui incarnait à lui tout seul l'ensemble des réformes initiées par Parker pour clore le LAPD sur lui-même tenait en quelques mots, devenus depuis un véritable *motto* des autorités de police aux États-Unis : « *thin blue line*<sup>7</sup> ». Cette expression, forgée par Parker, signifiait qu'il devait désormais exister à Los Angeles une ligne claire séparant le monde du crime de celui de l'ordre – une ligne incarnée par la couleur bleue des uniformes des officiers de police. Du moins, c'était là la théorie. En pratique, les nouvelles méthodes mises au point par Parker ne furent pas sans susciter des controverses, portant entre autres sur la brutalité des moyens mis en œuvre par les forces de police, ainsi que l'hostilité manifestée par celles-ci à l'encontre de certaines populations. Même s'il avait poursuivi et approfondi le travail de métissage du Département initié par Bowron, Parker partageait en effet les préjugés raciaux propres à l'Amérique d'avant l'arrêt Brown (1954) – et certaines de ses déclarations publiques n'en faisaient pas mystère. Cela ne l'empêcha pas de rentrer dans l'histoire comme le plus important chef de la police de Los Angeles et l'une des plus grandes figures de l'histoire de la police américaine en général ; et, surtout, cela ne l'empêcha pas de devenir un héros personnel de Ellroy.

<sup>7</sup> Sur cette expression, cf. Sarah Alisa Kramer, *William H. Parker and the Thin Blue Line. Politics, Public Relations and Policing in Postwar Los Angeles*, op. cit.